



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2020

---

**Räumlichkeit und Medialität von Erinnerung bei Marcel Proust, Claude  
Simon, W.G. Sebald und Patrick Modiano**

Klinkert, Thomas

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-193953>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Klinkert, Thomas (2020). Räumlichkeit und Medialität von Erinnerung bei Marcel Proust, Claude Simon, W.G. Sebald und Patrick Modiano. Medialität. Historische Perspektiven, Newsletter, 21(8):3-11.

Zentrum für Historische Mediologie

# Medialität Historische Perspektiven

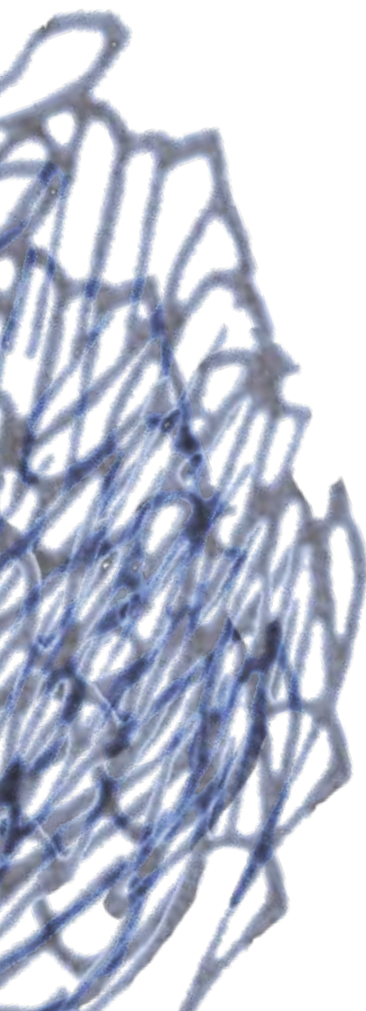
Newsletter Nr. 21/2020



## Inhalt

- 3** Räumlichkeit und Medialität von Erinnerung bei Marcel Proust, Claude Simon, W. G. Sebald und Patrick Modiano  
*Thomas Klinkert*
- 12** Mediale und sensorische (Spiel-)Räume in Oral-History-Interviews und literarischen Erinnerungstexten  
*Philipp Freyburger, Frank Jäger*
- 21** Tagungsbericht
- 23** Rezension
- 25** Publikationen
- 25** medioscope – Blog
- 26** Veranstaltungen

> [www.zhm.uzh.ch](http://www.zhm.uzh.ch)



Universität  
Zürich<sup>UZH</sup>

**Herausgeber** Zentrum für Historische Mediologie  
Universität Zürich, Schönberggasse 2, 8001 Zürich  
Telefon: + 41 44 634 51 16, E-Mail: [zhm@ds.uzh.ch](mailto:zhm@ds.uzh.ch)

**Gestaltung** Simone Torelli, Zürich  
**Abonnemente** Der Newsletter kann abonniert werden unter [zhm@ds.uzh.ch](mailto:zhm@ds.uzh.ch)

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.



# Räumlichkeit und Medialität von Erinnerung bei Marcel Proust, Claude Simon, W. G. Sebald und Patrick Modiano

Thomas Klinkert

Der enge Zusammenhang zwischen Erinnerung und Raum ist seit der Antike wohlbekannt. Die Idee, diesen Zusammenhang mnemotechnisch nutzbar zu machen, wird Simonides von Keos zugeschrieben. In dem bei Cicero und Quintilian überlieferten Ursprungsmythos der Gedächtniskunst<sup>1</sup> wird berichtet, dass der Dichter Simonides zu Gast bei einem Festmahl gewesen und durch das Eingreifen von Castor und Pollux just in dem Moment vor die Tür des Hauses gerufen worden sei, als dieses einstürzte und alle im Festsaal anwesenden Gäste unter sich begrub. Indem er sich an die Sitzordnung erinnerte, konnte Simonides dabei helfen, die entstellten Leichen zu identifizieren und somit ihre Bestattung zu ermöglichen. Dadurch sei deutlich geworden, dass man durch die gezielte Zuordnung von Gedächtnisinhalten (*images*) zu Orten (*loci*) die Merkfähigkeit des Redners steigern könne.<sup>2</sup>

Die Verknüpfung von Raum und Erinnerung wurde nicht nur im Rahmen der Redekunst als Technik nutzbar gemacht, sondern sie wurde häufig auch in literarischen Texten aufgerufen, wenn es darum ging, die Befindlichkeit eines sich erinnernden Subjekts sichtbar zu machen oder in ein Verhältnis zur Aussenwelt zu setzen. Dies zeigt sich insbesondere in dem mit Rousseau einsetzenden Diskurs der modernen Subjektivität, wenn etwa Saint-Preux in dem Roman *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761) nach Meillière zurückkehrt, einem Ort am Genfer See, der sich eng mit seinen Erinnerungen an die Liebe zu Julie verbindet,<sup>3</sup> oder wenn der Ich-Erzähler von Gérard de Nervals *Novelle Sylvie* (1853)<sup>4</sup> die Orte seiner Kindheit und Jugend im Valois wieder aufsucht, nachdem er durch die Begegnung mit einer Schauspielerin und die Lektüre einer Zeitungsnotiz an seine Kindheitsliebe zu Adrienne und Sylvie erinnert worden ist. In solchen Episoden kommt es zu einer Interakti-

on zwischen Raum und Erinnerung, dergestalt, dass der Raum gewissermassen Spuren der Vergangenheit bewahrt, die vom wahrnehmenden Bewusstsein gelesen und zum Auslöser oder Verstärker von Erinnerungsvorgängen werden können. Solche Erinnerungen können euphorisch, dysphorisch oder auch nostalgisch gefärbt sein, in jedem Fall dienen sie dazu, das Subjektivitätsbewusstsein der Protagonisten zu veranschaulichen.

## 1.

In der Literatur des 20. Jahrhunderts kommt es, insbesondere in Frankreich, zu einer Konjunktur von Erinnerungsromanen, in denen der Status des sich erinnernden Subjekts zunehmend fragwürdig wird. Dabei spielt Räumlichkeit eine wichtige Rolle. Massstabsetzend ist hier Marcel Proust (1871–1922), an den viele spätere Autoren angeknüpft haben. Im strukturellen Zentrum seines Romanwerks *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) steht die unwillkürliche Erinnerung (*mémoire involontaire*). Diese kann nicht aktiv herbeigeführt werden, sondern sie wird unerwartet und zufällig durch bestimmte Sinnesreize (gustativ, visuell, akustisch etc.) ausgelöst. Der Vorgang des Erinnerns wird mittels räumlicher Metaphern beschrieben.<sup>5</sup> So heisst es über die Wirkung der in eine Tasse Lindenblütentee getauchten Madeleine, dass das Innere des Protagonisten mit einer wertvollen Essenz angefüllt werde (*me remplissant d'une essence précieuse*),<sup>6</sup> deren euphorisierende Wirkung er zunächst nicht auf eine bestimmte Ursache zurückführen kann. Erst nach konzentriertem Nachdenken begreift er, dass es sich um eine Erinnerung handelt. Diese wird folgendermassen beschrieben: [...] *je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une*



*grande profondeur; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées.*<sup>7</sup> Die Erinnerung ist somit ein in der Tiefe des Ichs eingelagertes Bild (*l'image, le souvenir visuel*),<sup>8</sup> das verknüpft ist mit einer Geschmacksempfindung und durch diese aus der Tiefe emporgeholt werden kann.

Ausser durch Wahrnehmungseindrücke kann die unwillkürliche Erinnerung auch durch eine bestimmte Position des Körpers im Raum ausgelöst werden. Dies widerfährt dem Protagonisten, als er gegen Ende des Romans zu einer *Matinée* im Hause Guermantes eingeladen ist und den Innenhof dieses Hauses durchquert. Dabei muss er einem Wagen ausweichen, den er zu spät bemerkt hat, und stösst gegen unebene Pflastersteine, wodurch er ins Stolpern gerät. Als er sich wieder aufrichtet, kommt er mit einem Fuss auf einem etwas niedrigeren Pflasterstein zu stehen; diese schiefe Körperposition erinnert ihn an seinen Venedigbesuch und die unebenen Pflastersteine im Baptisterium von San Marco.<sup>9</sup> An einer anderen Stelle des letzten Bandes, *Le Temps retrouvé*, erlebt der Protagonist, als er sich gerade auf dem Weg zur *Matinée* Guermantes befindet, Paris als Gedächtnisraum, den er in seiner Imagination durchquert: *Je ne traversais pas les mêmes rues que les promeneurs qui étaient dehors ce jour-là, mais un passé glissant, triste et doux.*<sup>10</sup> Die vom Protagonisten imaginär durchquerte Vergangenheit besteht aus verschiedenen Schichten, die alle mit dem Schauplatz Paris verbunden sind: So erinnert er sich gleichzeitig an Begegnungen mit Gilberte, seine Eifersucht auf Albertine und andere Ereignisse seines Lebens, die mit der Welt des Theaters in Verbindung stehen.

Bei Proust wird die Erinnerung somit in dreifacher Weise als räumlich begriffen: (1) als ein in der Tiefe des Ichs verborgenes Bild, (2) als ein durch eine bestimmte räumliche Position des sich Erinnernden auslösbarer Prozess und (3) als ein Raum, den der sich Erinnernde imaginär durchschreiten kann. In allen drei Fällen verbindet sich die Räumlichkeit der Erinnerung mit einem medialen Aspekt, insofern (1) das in die Tiefe des Ichs abgesunkene Bild durch die Madeleine gefunden und transportiert wird, (2) die unebenen Pflastersteine das Ich in eine Körperhaltung bringen, die ihn einen imaginären

Zeitsprung machen lässt, (3) der Stadtraum zum Palimpsest der Vergangenheit wird, in dem sich verschiedene Zeitebenen überlagern und den man imaginär durchschreiten kann. Die zeitliche Distanz zwischen dem sich Erinnerenden und dem Erinnerten wird somit auf je unterschiedliche Weise medial (durch die Madeleine, die Pflastersteine, den Stadtraum) überbrückt. Die Akzentuierung von Erinnerung und der ihr eigenen Räumlichkeit korreliert mit einer Abkehr vom chronologisch-linearen Erzählen.

## II.

Im Folgenden möchte ich anhand dreier Autoren der Gegenwart bzw. der jüngeren Vergangenheit, die auf je eigene Weise an Proust anknüpfen – Claude Simon (1913–2005), W.G. Sebald (1944–2001) und Patrick Modiano (\*1945) –, das Verhältnis von Räumlichkeit und Medialität der Erinnerung weiter untersuchen. Beginnen möchte ich mit einer Metapher, welche Claude Simon in seinem Artikel *La fiction mot à mot* (1972)<sup>11</sup> verwendet, um die Struktur seines Romans *La Route des Flandres* (1960) zu beschreiben. Es handelt sich um die Metapher des artesischen Brunnens, dessen geologische Gestalt sich aus der Überlagerung verschiedener Gesteinsschichten ergibt, die so beschaffen sind, dass sich auf der Erdoberfläche eine um ein Zentrum herum angeordnete symmetrische Struktur ergibt. Gemäss der Beschreibung, die Claude Simon selbst von seinem Roman entwirft, befindet sich in dessen Zentrum eine Vernichtungserfahrung, die sogenannte *embuscade*, bei der im Mai 1940 eine französische Kavallerieschwadron von deutschen Truppen beinahe restlos zerstört wurde. Diese zentrale Episode der Vernichtung, die Claude Simon als Soldat im Übrigen selbst erlebt hat und die er wie sein fiktiver Protagonist nur durch einen grossen Zufall überleben konnte, wird umrahmt von der Erzählung eines Pferderennens, welches einige Jahre vor dem Krieg unter Beteiligung des Rittmeisters de Reixach stattfand und bei dem de Reixach, der eigentlich seine Ehefrau Corinne beeindrucken wollte, nur als Zweiter ins Ziel kam. Derselbe Rittmeister de Reixach wurde kurz nach der *embuscade* von einem deutschen Heckenschützen getötet, als er in einem unverständlichen und sinnlosen Gestus seinen Säbel zückte. Dieser Todesritt wird unter

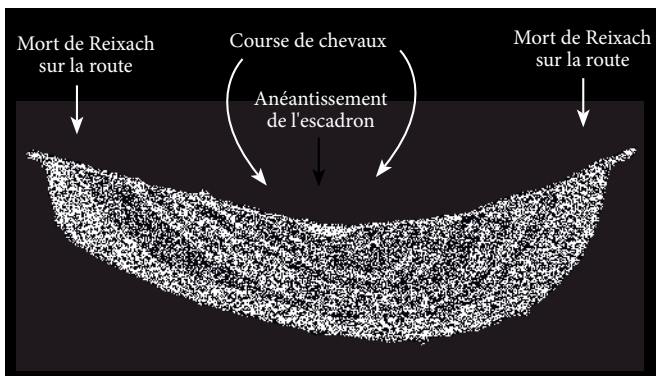


Abb. 1

anderem auch am Beginn und am Ende des Romans erzählt. Zwischen diesen Eckpunkten besteht der Text aus einer Reihe von Episoden, die in symmetrischer Form angeordnet sind, sodass sich eine Gesamtkomposition ergibt, die mit dem Bild des artesischen Brunnens veranschaulicht werden kann. (Abb. 1)

Interessant ist nun für unseren Zusammenhang ein Element, welches Claude Simon in seiner Strukturbeschreibung nicht erwähnt, welches aber für seinen Roman von zentraler Bedeutung ist, nämlich die Tatsache, dass alle erzählten Ereignisse des Romans aus der Perspektive sich erinnernder Subjekte präsentiert werden. Der übergeordnete Erzähler, Georges, berichtet zu Beginn des Romans, wie er als einfacher Soldat im Kasernenhof vom Rittmeister de Reixach, einem entfernten Verwandten seiner Mutter, darauf angesprochen wird, dass die Mutter dem Rittmeister einen Brief geschrieben habe. Georges selbst ist also das erlebende und erzählende Ich des Romans<sup>12</sup> und de Reixach ist für ihn das Objekt der Beobachtung und nach seinem Tod auch der Gegenstand von Verstehens- und Rekonstruktionsversuchen, die allerdings niemals zu gesicherten Ergebnissen führen. Drei Aspekte sind hier besonders wichtig: (1) die Tatsache, dass de Reixach einem Adelsgeschlecht entstammt, dem auch die Mutter von Georges angehört, wobei ein entfernter Vorfahr dieser Familie zur Zeit der französischen Revolution gelebt hat und unter mysteriösen Umständen zu Tode kam; (2) de Reixachs Ehe mit einer sehr jungen Frau, Corinne, die gerücheweise auch ein Verhältnis mit dem Jockey Iglésia gehabt haben soll, der seinerseits Teil des Regiments ist und nach der militärischen Niederlage mit Georges zusammen in deutsche Kriegsgefangenschaft gerät; (3) die rätselhafte und unerklärliche Geste von de Reixach im Moment seines Todes. Diese drei Aspekte werden im Text

immer wieder neu thematisiert und perspektiviert, indem Georges Gespräche mit seinen Kameraden führt und aus deren Aussagen ein Bild von de Reixachs Leben zusammenzusetzen versucht. Die Rekonstruktion der Vergangenheit vermischt sich mit der Darstellung des Krieges, so wie Georges ihn selbst unmittelbar erlebt hat als einfacher Soldat in der Kaserne im Winter 1939/40, als einer der wenigen Überlebenden der *embuscade* im Mai 1940, als Zeuge des Debakels der französischen Armee, als Kriegsgefangener in einem deutschen Lager. Hinzu kommt noch eine Episode, in der Georges nach dem Krieg der Witwe von de Reixach, Corinne, persönlich begegnet und mit ihr eine Nacht in einem Hotel verbringt. All diese Elemente werden vom Text nicht linear und chronologisch angeordnet, sondern gemäß den Prinzipien der symmetrischen Komposition, die Claude Simon auf den metaphorischen Begriff des artesischen Brunnens bringt; sie werden montageartig miteinander verbunden und beruhen auf Erinnerungsprozessen und Erzählakten, die sich aus den Gesprächen mit den Kriegskameraden, aber auch mit Georges' Eltern ergeben. Die Erinnerung wird also in diesem Text verräumlicht. Der Text selbst ist – als »artesischer Brunnen«<sup>13</sup> – ein formales Äquivalent des Erinnerungsprozesses, der, wie Claude Simon in seiner Stockholmer Nobelpreisrede (1985) gesagt hat, als ein »Magma« beschrieben werden kann, eine Verdichtung von Elementen, die unterschiedlichsten Zeitebenen angehören.<sup>14</sup> Beim Lesen des Textes wird der Lesende gezwungen, diese unterschiedlichen Zeitebenen voneinander zu unterscheiden, was häufig aufgrund fehlender Markierungen erst im Nachhinein möglich ist. Auch in diesem Prozess wird man verstärkt auf die Räumlichkeit des Textes verwiesen. Dieser erscheint selbst als ein Magma, in dem die diversen Schichtungen miteinander verschmolzen sind, sodass man beim Lesen gewissermaßen mit dem wahrnehmenden Bewusstsein des sich erinnernden Erzählers bzw. des Text-Ichs verschmilzt. Die Räumlichkeit des Erzählens wird verbunden mit einer Markierung medialer Elemente, welche als Basis von Erinnerung und Rekonstruktion dienen. Der Vorfahr der Familie de Reixach aus der Zeit der französischen Revolution etwa hat selbst Texte hinterlassen: *un effarant mélange de poèmes, digressions phi-*

losophiques, projets de tragédies, relations de voyages, dont il pouvait se rappeler mot pour mot certains titres [...], ou certaines pages, comme celle-là, transcrite semble-t-il de l'italien, si l'on en jugeait par la traduction des mots en marge.<sup>15</sup>

Im Anschluss an diese Stelle wird der genannte Text ausführlich zitiert, und zwar mit philologischer Genauigkeit, indem die Seite aus zwei Spalten besteht, deren rechte den von dem Vorfahren aus dem Italienischen übersetzten Text in der damaligen Orthographie enthält, wobei sich das Französische teilweise mit italienischen Einsprengseln vermischt, während in der linken Spalte Randbemerkungen enthalten sind, die offenbar der Verfasser selbst während der Niederschrift seiner Übersetzung als Verständnishilfe notiert hat. Der fremde Text wird somit hier in seiner Medialität und Materialität ausgestellt. Es handelt sich um ein Fragment, dessen Sinn und Bedeutung schwer zu entschlüsseln sind. Dadurch wird die uneinholbare Vergangenheit des Vorfahren metonymisch und metaphorisch zugleich markiert, und es wird der Vorgang der Rekonstruktion dieser Vergangenheit, die sich unweigerlich auf Dokumente stützen muss, sichtbar gemacht. Was für diesen Einzelfall gilt, lässt sich für den Text verallgemeinern. Dessen Relation zur Vergangenheit wird an einer Stelle folgendermassen beschrieben: *Se dessinant donc ainsi, à travers l'exaspérant bavardage d'une femme, et sans même que Georges ait eu besoin de les rencontrer, les de Reixach, la famille de Reixach, puis de Reixach lui-même, tout seul, avec, se pressant derrière lui, cette cohorte d'ancêtres, de fantômes entourés de légendes, de racontars d'alcôves, de coups de pistolets, d'actes notariés et de cliquetis d'épées, qui (les fantômes) se confondaient, se superposaient dans la bitumeuse et ombreuse profondeur des vieux tableaux craquelés, puis le couple, de Reixach et sa femme, la fille de vingt ans plus jeune que lui et qu'il avait épousée quatre ans plus tôt dans une rumeur de scandale et de chuchotement autour des tasses de thé [...]*.<sup>16</sup> Die Vergangenheit manifestiert sich in Form von mündlichen Überlieferungen aus dem Familienumfeld des Erzählers (*l'exaspérant bavardage d'une femme, légendes, racontars d'alcôves*) und in Form von Bildern, auf deren materielle Beschaffenheit eigens hingewiesen wird, weil sie als Metapher für die das Gedächtnis charakterisierende Überlagerung

von Erinnerungsschichten dienen kann (*qui (les fantômes) se confondaient, se superposaient dans la bitumeuse et ombreuse profondeur des vieux tableaux craquelés*).

### III.

Der nächste hier zu betrachtende Autor ist W.G. Sebald. Sein Roman *Austerlitz* erschien 2001 kurz vor dem tragischen Unfalltod des Autors. In diesem Roman geht es um die Begegnung zweier Männer, des (namenlosen) Ich-Erzählers und des Protagonisten Jacques Austerlitz. Die beiden lernen sich im Jahr 1967 in der Wandelhalle des Bahnhofs von Antwerpen kennen und ihre Wege kreuzen sich von da an immer wieder einmal zufällig, an verschiedenen Orten auf Reisen und vor allem in England, wo sie beide leben; sie vertiefen sich dann in Gespräche über ihre verschiedenen gemeinsamen Interessensgebiete, insbesondere Architektur, Fotografie, Naturkunde und Geschichte. Den Hauptanteil am Text haben die Erzählungen von Austerlitz, der dem Ich-Erzähler in diesen Gesprächen nach und nach sein Leben erzählt. Im Zentrum dieses Lebens steht der durch die nationalsozialistische Judenverfolgung bewirkte Identitätsverlust von Austerlitz. Er wurde nämlich als Kind aus Prag, wo er geboren wurde und die ersten Jahre seines Lebens verbrachte, nach Grossbritannien verschickt, wo er von einer walisischen Pfarrersfamilie aufgenommen und adoptiert wurde. Lange Zeit war ihm seine Herkunft selbst gar nicht bekannt gewesen.

In der zentralen Episode des Romans berichtet Austerlitz, wie er sich eines Tages in der Londoner Liverpool Street Station aufhält und einen Mann beobachtet, der eine abgewetzte Eisenbahneruniform und einen schneeweißen Turban trägt und mit einem Besen den Unrat im Bahnhof zusammenfegt. Nach Beendigung seiner Kehr Tätigkeit verschwindet der Mann hinter einem Bauzaun. Aus einem ihm selbst nicht verständlichen Impuls folgt Austerlitz dem Mann und befindet sich nun plötzlich in einem Bereich des Bahnhofs, der ihm bis dahin völlig unbekannt gewesen war. Nach einer Phase unbestimmter Dauer, in der Austerlitz in sich versunken den Raum betrachtet und mental sich erschliesst, besinnt er sich auf den aktuell sich vollziehenden Umbau des Bahnhofs, der zu-



gleich Ruine und Rohbau ist, also ein Gebäude, in dem sich Zeit verdichtet und welches Erinnerungsvorgänge in Gang setzt. So sieht er vor seinem inneren Auge Bilder einer Begegnung mit einer Freundin, Marie de Verneuil, im Jahr 1968: *Erinnerungen wie diese waren es, die mich ankamen in dem aufgelassenen Ladies Waiting Room des Bahnhofs von Liverpool Street, Erinnerungen, hinter denen und in denen sich viel weiter noch zurückreichende Dinge verbargen, immer das eine im andern verschachtelt, gerade so wie die labyrinthischen Gewölbe, die ich in dem staubgrauen Licht zu erkennen glaubte, sich fortsetzten in unendlicher Folge. Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich wie ein Geblendeter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit, all meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche, als sei das schwarzweiße Rautenmuster der Steinplatten zu meinen Füßen das Feld für das Endspiel meines Lebens, als erstrecke es sich über die gesamte Ebene der Zeit.*<sup>17</sup> In der Folge glaubt er, seine Adoptiveltern im Wartesaal sitzen zu sehen, die gekommen sind, ihn, den Knaben aus Prag, in Empfang zu nehmen. Und er sieht sich selbst: *Ja, und nicht nur den Priester sah ich und seine Frau, sagte Austerlitz, sondern ich sah auch den Knaben, den abzuholen sie gekommen waren. Er saß für sich allein seitab auf einer Bank. Seine Beine, die in weißen Kniesocken steckten, reichten noch nicht bis an den Boden, und wäre das Rucksäckchen, das er auf seinem Schoß umfängen hielt, nicht gewesen, ich glaube, sagte Austerlitz, ich hätte ihn nicht erkannt. So aber erkannte ich ihn, des Rucksäckchens wegen, und erinnerte mich zum erstenmal, soweit ich zurückdenken konnte, an mich selber in dem Augenblick, in dem ich begriff, daß es in diesem Wartesaal gewesen sein mußte, daß ich in England angelangt war vor mehr als einem halben Jahrhundert.*<sup>18</sup>

In dieser zentralen Szene des Romans und der Lebenserzählung von Austerlitz geht es darum, dass er seine eigene Vergangenheit betritt wie einen Raum. Dieses Betreten der verräumlichten Zeit wird deutlich markiert: Es wird dargestellt als ein unerwartetes Überschreiten einer bis dahin unbemerkt gebliebenen Grenze. Dieses Überschreiten ist einerseits eine Folge des Zufalls, so wie bei Proust die *mémoire involontaire* durch zufällige Sinneseindrücke oder Körperhaltungen ausgelöst wird. Austerlitz sagt

selbst: *Es ist mir bis heute unerklärlich geblieben, was mich veranlaßt hat, ihm zu folgen [...].*<sup>19</sup> Die Bewegung in den unbekannten Raum hinein, in dem er seiner eigenen Vergangenheit ansichtig werden wird, wird auch als das Betreten einer Bühne durch einen Schauspieler beschrieben. Dieser Vergleich steht allerdings unter dem Zeichen des Scheiterns: *Ich zögerte, an die Schwingtür heranzutreten, aber kaum hatte ich meine Hand auf den Messinggriff gelegt, da trat ich schon, durch einen im Inneren gegen die Zugluft aufgehängten Filzvorhang, in den offenbar vor Jahren bereits außer Gebrauch geratenen Saal, so wie ein Schauspieler, sagte Austerlitz, der auf die Bühne hinaustritt, und im Augenblick des Hinaustritens das von ihm Auswendig Gelernte mit samt der Rolle, die er so oft schon gespielt hat, unwiderruflich und restlos vergißt.*<sup>20</sup> Sehr deutlich wird also hier die Grenzüberschreitung als Eintreten in einen unbekannten Bereich markiert. Der sich selbst mit einem Schauspieler vergleichende Austerlitz vergisst seine Rolle und durch diese Verfremdungserfahrung ist er offenbar in der Lage, die bislang verborgenen Schichtungen seiner eigenen Vergangenheit wahrzunehmen. Die Begegnung mit dieser Vergangenheit, das Wiederauftauchen des Vergessenen beziehungsweise Verdrängten situiert sich an einem Ort, der mit dem Tod in enger Verbindung steht. Der Bahnhof Liverpool Street nämlich befindet sich auf einem Gelände, auf dem bis zum 17. Jahrhundert ein Kloster gestanden hatte. Mit dem Kloster verbunden war ein Krankenspital: *Beinahe zwanghaft, sagte Austerlitz, habe ich mir, wenn ich in dem Bahnhof mich aufhielt, immer wieder vorzustellen versucht, wo in dem später von anderen Mauern durchzogenen und jetzt abermals sich verändernden Raum die Kammern der Insassen dieses Asyls gewesen sind, und oft habe ich mich gefragt, ob das Leid und die Schmerzen, die sich dort über die Jahrhunderte angesammelt haben, je wirklich vergangen sind, ob wir sie nicht heute noch, wie ich bisweilen an einem kalten Zug um die Stirn zu spüren glaubte, auf unseren Wegen durch die Hallen und über die Treppen durchqueren.*<sup>21</sup> Neben der halluzinierten Präsenz der Insassen des Spitals und der Persistenz ihres Leidens und ihrer Schmerzen denkt Austerlitz ausserdem an den Friedhof, dessen Gebeine bei Abbrucharbeiten auf dem Areal des in der Nähe von Liverpool Street gele-



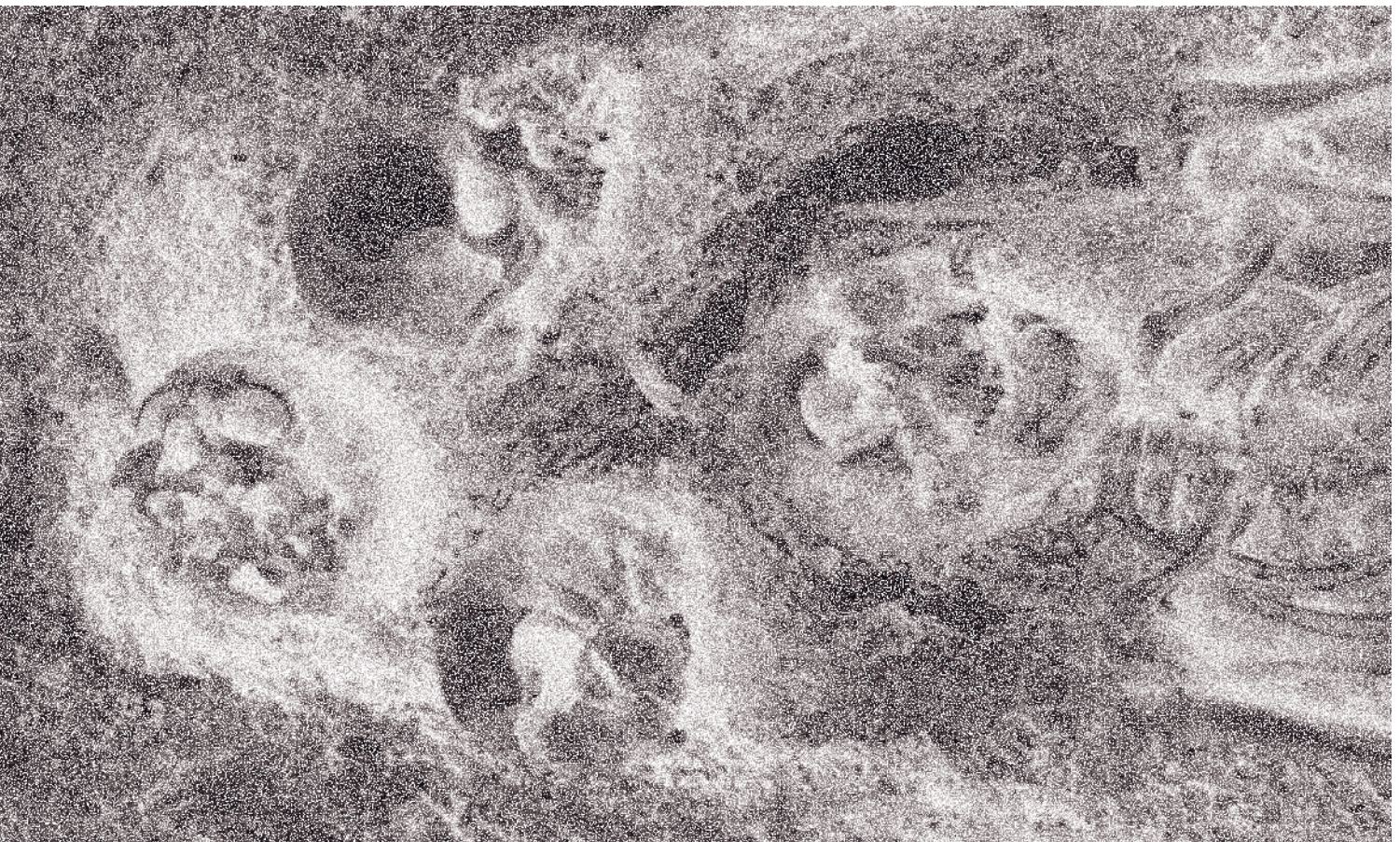
genen Bahnhofs Broadstreet 1994 entdeckt wurden und von denen im Text ein Foto abgedruckt ist.<sup>22</sup> (Abb. 2) Der Fluchtpunkt all dieser Überlagerungen von Zeitschichten, dieser Kopräsenz verschiedener Ebenen der Vergangenheit ist somit das Grab als jener Ort, der die Gebeine der Toten bewahrt und damit auch die Erinnerung ermöglicht. Das Grab als spatialisierte Form des Gedächtnisses steht gewissermaßen als *mise en abyme* im Zentrum des Romans.

#### IV.

Auch in den Werken von Patrick Modiano geht es in der Regel um die Suche nach einer verschwundenen und vergessenen Vergangenheit. Diese Suche trägt wiederum eine stark räumliche Orientierung, erfolgt sie doch in der Regel als eine Suche nach Spuren, deren privilegierter Ort die Stadt Paris ist. Beispielhaft möchte ich dies an dem 2019 erschienenen Roman *Encre sympathique* veranschaulichen. Das Motto des

Romans stammt von Maurice Blanchot und verknüpft auf programmatische Art und Weise Erinnern und Vergessen, indem der Akzent, wie schon bei Proust und auch bei Sebald, auf den Zufallscharakter gelingender Erinnerung gelegt wird: *Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir.*<sup>23</sup> Der Ich-Erzähler dieses Romans heißt Jean Eyben und erzählt aus dem Rückblick, wie er als Zwanzigjähriger eine Zeitlang in einem Detektivbüro gearbeitet hat. Damals erhielt er von seinem Chef den Auftrag, nach einer verschwundenen Frau namens Noëlle Lefebvre zu suchen. Der Protagonist gibt sich zur Tarnung als Bekannter von Noëlle Lefebvre aus und kontaktiert Menschen aus ihrem Umfeld. Nach und nach begreift er bei seiner Suche nach der verschwundenen Frau jedoch, dass es sich nicht um ein primär berufliches Anliegen, sondern, ohne dass er es konkret benennen könnte, um etwas Persönliches handelt: *La disparition de Noëlle Lefebvre réveillait des échos*

Abb. 2





*beaucoup plus profonds chez moi, si profonds que j'aurais eu de la peine à les éclaircir.*<sup>24</sup> Der Auftrag, den er von seinem damaligen Chef erhalten hatte, war, so glaubt es der Erzähler im Rückblick zu verstehen, offenbar mit der Absicht verbunden gewesen, den jungen Mann auf eine Reise zu schicken, bei der er Erkenntnisse über sich selbst gewinnen und die schliesslich darauf hinauslaufen würde, dass er über diese Suche einen Text verfertigen würde: *C'est lui qui m'a entraîné délibérément dans ma recherche. Sans m'en dire un mot, il savait tout, dès le départ, mais il n'a voulu me présenter qu'un dossier incomplet. Il avait peut-être deviné à quel point j'étais impliqué dans cette «affaire», et il aurait pu en quelques mots m'en révéler les moindres détails et m'éclairer sur moi-même. [...] S'il me laissait le champ libre, c'est qu'il avait deviné que j'écrirais tout cela plus tard.*<sup>25</sup>

Die Suche des Erzählers nach Noëlle Lefebvre wird erzählt als lückenhafte Präsentation seines eigenen Lebens und jener verstreuten Momente, in denen er immer wieder mal zufällig auf die verlorene Spur von ihr stösst. Diese Darstellung erfolgt – wie auch bei Proust, Claude Simon und W.G. Sebald – nicht in chronologisch-linearer Art und Weise. So berichtet er nach den anfänglichen Ausführungen zu seiner Tätigkeit als Detektiv über eine zehn Jahre später stattfindende indirekte Begegnung mit einem Zeugen, dessen Foto er in einer Zeitschrift sieht, und in einer späteren Episode erinnert er sich an einen etwa zwei Jahre nach der Detektivzeit gelegenen Moment, den wir nun genauer betrachten wollen: *Je crois que cela faisait à peine deux ans que j'avais quitté l'agence de Hutte. Soudain, un après-midi, sur le trottoir, j'ai éprouvé un choc, comme si le temps me ramenait brusquement en arrière, ou plutôt comme si ces deux ans étaient abolis. Et, de nouveau, j'avais la sensation de poursuivre ma recherche. / Je traversais le terre-plein de la place de l'Opéra et m'apprêtais à descendre les escaliers de la bouche de métro, quand j'ai vu, de loin, l'enseigne et la vitrine de la maroquinerie Lancel. Le trottoir s'est ébranlé une fraction de seconde, au point de me faire trébucher et de me réveiller d'un long sommeil.*<sup>26</sup> Dieser proustianische Moment einer plötzlichen Rückversetzung in eine frühere Zeit, ausgelöst durch eine unerwartete Wahrnehmung, die mit der Vergangenheit verknüpft ist, macht die enge Verbindung von Be-

wegung im Raum und Erinnerung deutlich. So wie der Proust'sche Protagonist im Innenhof des Hôtel de Guermantes durch das Stolpern über unebene Pflastersteine in die Vergangenheit zurückversetzt wird und so, wie Austerlitz im Londoner Bahnhof Liverpool Street durch das Eindringen in einen abgesperrten Bereich in seine eigene Vergangenheit geradezu hineingeht und sich selbst als Flüchtlingskind nach seiner Ankunft in England wiederbegegnet, widerfährt es auch Jean Eyben, dem Erzähler von Modianos Roman, dass er durch eine bestimmte Bewegung im Raum mit seiner eigenen Vergangenheit und dem ihm gestellten Rätsel des Verschwindens von Noëlle Lefebvre konfrontiert wird.

Im weiteren Verlauf der Erzählung wird Jean Eyben allmählich deutlich, dass er die verschwundene Noëlle persönlich gekannt hat, und zwar als er selbst in seiner Jugend wie auch sie eine Zeit lang in den französischen Alpen lebte, in der Gegend von Annecy. Bei einem Gespräch mit einem Bekannten aus Annecy erfährt der Erzähler weitere Einzelheiten über die Lebenszusammenhänge von Noëlle Lefebvre. Mitten im Gespräch wird er erneut von einer unwillkürlichen Erinnerung im Proust'schen Sinne erfasst. Auslöser dieser Erinnerung ist der Name Sancho Lefebvre: *Et, tout à coup, je me suis souvenu d'un début d'après-midi d'été à Annecy. Je m'étais réfugié dans le hall d'un hôtel de la rue Sommeiller pour me protéger du soleil et de la chaleur. Trois ou quatre personnes étaient assises à côté de moi et le nom «Sancho Lefebvre» revenait souvent dans leur conversation, sans que je puisse saisir aucune de leurs paroles – sauf ce nom, ou plutôt ce prénom: Sancho. Le même prénom figurait dans la lettre à Noëlle Lefebvre que j'avais interceptée il y avait dix ans, poste restante.*<sup>27</sup> Dem Erzähler wird zunehmend klar, dass er im Grunde nach sich selbst sucht, nach einem *chaînon manquant de ma vie*.<sup>28</sup>

Diese Suche vollzieht sich zugleich als Stationenweg von Begegnungen, als Rekonstruktion eines fremden Lebens auf der Basis von Dokumenten und als Schreiben eines Buches. Immer wieder hebt der Erzähler den Akt des Schreibens hervor, indem er beispielsweise auf die Anzahl der bereits geschriebenen Seiten hinweist. Die Suche nach der vergessenen Vergangenheit ist somit dem Schreibprozess homolog. Man kann daher sagen, dass, ähnlich



wie bei Claude Simon, der Schreibprozess eine Verräumlichung des Erinnerungsprozesses ist. Die Indizien einer Verbindung zwischen Jean Eyben und Noëlle Lefebvre sind lückenhaft, ein häufig erwähntes Dossier, welches der Detektivarbeit zugrunde lag, besteht aus nur wenigen Elementen, die nicht sehr aussagekräftig sind, und dennoch verbirgt sich unter der Oberfläche ein Geheimnis, das mehr erahnt als begriffen werden kann, was der Erzähler mit folgenden Worten metaphorisch zum Ausdruck bringt: *Tous les détails supplémentaires que j'aurais pu encore accumuler m'évoquaient le grésillement de plus en plus fort de parasites au téléphone. Ils vous empêchent d'entendre une voix qui vous appelle de très loin.*<sup>29</sup>

Im Schlussteil des Buches erfolgt ein Wechsel der Erzählsituation: Die Ich-Erzählung wird von einer Erzählung in der dritten Person abgelöst, dargestellt wird die Begegnung zweier Personen in Rom. Eine der beiden Personen ist Noëlle Lefebvre, die in einer Kunstgalerie arbeitet. Die zweite Person ist der Ich-Erzähler des Hauptteils, der sich als französischer Tourist ausgibt, ohne seinen Namen zu nennen. Aus der Darstellung geht hervor, dass Noëlle, die seit 19 Jahren in Rom lebt und aus ihrem früheren Leben geflüchtet ist, durch die Gespräche mit dem Franzosen, der, wie der Text verdeutlicht, der Ich-Erzähler Jean Eyben ist, sich an ihr früheres Leben bruchstückhaft erinnert und schliesslich auch eine deutliche Erinnerung an eine Busfahrt in Annecy hat, in der sie diesem vermeintlich Fremden offenbar schon einmal begegnet ist: *C'était la première fois qu'elle faisait de tels efforts de mémoire. Et, soudain, un voile se déchirait, des souvenirs encore plus anciens remontaient lentement à la surface, liés à un paysage de neige, celui de son enfance, bien avant qu'elle ne change de prénom. Elle n'était plus dans la voiture de Sancho Lefebvre qui l'emmenait de Sologne jusqu'en Italie, mais dans un car, de ceux que l'on prenait sur la place de la Gare, à Annecy.*<sup>30</sup> Die Erinnerung wird hier ähnlich wie bei Proust als Wiederauftauchen eines versunkenen Bildes an die Oberfläche beschrieben und als Raumwechsel erlebt. Vieles bleibt auch jetzt lückenhaft und ungesagt. Man erfährt lediglich, dass die Begegnung in dem Autobus in Annecy sich offenbar beiden Betroffenen so sehr eingeprägt hat, dass sie sich jetzt, nach vielen Jahrzehnten, noch oder wieder

daran erinnern können. Im Stile einer gnomischen Aussage heisst es auf der letzten Seite des Textes: *On n'oublie jamais les passagers de ces cars d'été et d'hiver que l'on prenait en d'autres temps. Et si l'on croyait les avoir oubliés, il suffisait de se retrouver un jour avec eux, côte à côte, et d'observer leur visage de profil, pour se les rappeler.*<sup>31</sup> Der vermeintlich absolute Wahrheitsgehalt dieser gnomischen Aussage wird indes dadurch relativiert, dass sie sich als an die Perspektive von Noëlle Lefebvre angebunden erweist (*Voilà ce qu'elle se disait tout à l'heure.*)<sup>32</sup> und dass sich daran die für sie unbeantwortet bleibende Frage anschliesst, ob das auch für Jean Eyben gelte, denn der Roman hat ein offenes Ende: *Et lui, l'avait-il reconnue? Elle n'en savait rien. Demain, ce serait elle qui parlerait la première. Elle lui expliquerait tout.*<sup>33</sup>

## V.

Die untersuchten Textbeispiele von Marcel Proust, Claude Simon, W. G. Sebald und Patrick Modiano haben gezeigt, dass Erinnerung häufig mit räumlichen Metaphern beschrieben wird beziehungsweise als Prozess des Eintretens in einen Raum oder als imaginäre Versetzung in einen anderen Raum konzipiert ist. Darin liegt ein durchgehendes Muster im Erinnerungsroman des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Erinnerung stützt sich in den hier untersuchten Fällen auch in der Regel auf mediale Auslöser, seien es die Madeleine bei Proust, Dokumente und Gespräche bei Simon, Wissen über die Stadt- und Baugeschichte Londons bei Sebald oder das Dossier für die Detektivarbeit bei Modiano. Vielfach wird auch eine Parallele zwischen der mühsamen Erinnerungsarbeit und dem Schreiben des Textes hergestellt. Was hier aus Platzgründen nicht genauer untersucht werden konnte, ist die durch Zitate, Allusionen oder auch – bei Sebald – durch den Abdruck von Fotografien erzeugte intermediale Dichte der Texte, die ihrerseits an der Räumlichkeit der Erinnerung partizipiert.

Der vorliegende Beitrag steht im Zusammenhang des vom SNF und von der DFG geförderten Forschungsprojekts *Emergentes Erinnern. Fragmentierte Syntax und textuelle Herstellung in Gegenwartsliteratur und Oral History* (SNF Beitrags-Nr. 100015L\_176366 / 1, DFG Projektnummer 391351163).

- 1 Vgl. Cicero: De oratore. Über den Redner, hg. und übers. von Harald Merklin. Stuttgart 1976, 2, S. 351–353; Marcus Fabius Quintilianus: Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übers. von Helmut Rahn. Darmstadt 1975, XI, 2, 11–16.
- 2 Für eine ausführliche Analyse und Rekonstruktion der in diesem Mythos verborgenen Sinndimensionen vgl. Stefan Goldmann: Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos, in Poetica 21 (1989), S. 43–66.
- 3 Jean-Jacques Rousseau: Julie, ou La Nouvelle Héloïse, in: Œuvres complètes, hg. v. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Bd. II, Paris 1964, S. 1–794, hier S. 517–520 (vierter Teil, Brief XVII).
- 4 Gérard de Nerval: Sylvie. Souvenirs du Valois, in: Œuvres complètes, hg. von Jean Guillaume und Claude Pichois. Bd. III, Paris 1993, S. 537–579.
- 5 Vgl. hierzu ausführlich Elisabeth Gülich: Die Metaphorik der Erinnerung in Prousts *À la recherche du temps perdu*, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 75 (1965), S. 51–74. Wie Gülich gezeigt hat, rekurriert Proust auf die geläufigen Metaphern der antiken Mnemotechnik, nämlich Magazin und Wachstafel.
- 6 Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, hg. von Jean-Yves Tadié. 4 Bde., Paris 1987–1989, Bd. I, S. 44.
- 7 Ibidem, Bd. I, S. 45.
- 8 Ibidem.
- 9 Ibidem, Bd. IV, S. 445–446.
- 10 Ibidem, Bd. IV, S. 437.
- 11 Claude Simon: La fiction mot à mot, in: Œuvres, hg. von Alastair B. Duncan und Jean H. Duffy. Paris 2006, S. 1184–1202.
- 12 Um genau zu sein, muss man hinzufügen, dass der Roman teilweise in der ersten, teilweise auch in der dritten Person erzählt wird. Dieses Schwanken lässt sich als Ausdruck einer Distanzierung des Textsubjekts von sich selbst interpretieren, welche als Spur der durch Krieg und Gewalt erlittenen Traumatisierung gelesen werden kann. Zur Bedeutung des Traumas bei Claude Simon vgl. Thomas Klinkert: Claude Simon et la mémoire traumatisée, in Peter Kuon (Hg.): Trauma et Texte. Frankfurt a. M. 2008, S. 133–149.
- 13 Den Zusammenhang von Erinnerung, Schmerz und Werk beschreibt schon Marcel Proust durch einen Vergleich mit dem artesischen Brunnen; vgl. *À la recherche du temps perdu*, Bd. IV, S. 487: *Une chose curieuse que cette circulation de l'argent que nous donnons à des femmes, qui à cause de cela nous rendent malheureux, c'est-à-dire nous permettent d'écrire des livres – on peut presque dire que les œuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le cœur.* (Auf diese Stelle verweist auch Rainer Warning in einer grundlegenden Studie zu Claude Simon: Claude Simons Gedächtnisräume: *La Route des Flandres*, in: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.): Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Frankfurt a. M. 1991, S. 356–384, hier S. 361.)
- 14 Claude Simon: Discours de Stockholm, in: Œuvres, hg. v. Alastair B. Duncan und Jean H. Duffy. Paris 2006, S. 885–902, hier S. 898: *le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images.*
- 15 Claude Simon: La Route des Flandres, in: Œuvres, hg. v. Alastair B. Duncan und Jean H. Duffy. Paris 2006, S. 193–412, hier S. 229.
- 16 Ibidem, S. 231.
- 17 W. G. Sebald: Austerlitz. Frankfurt a. M. 2003, S. 200–201.
- 18 Ibidem, S. 201.
- 19 Ibidem, S. 196–197.
- 20 Ibidem, S. 197.
- 21 Ibidem, S. 191.
- 22 Ibidem, S. 193.
- 23 Patrick Modiano: Encre sympathique. Paris 2019, S. 9.
- 23 Ibidem, S. 201.
- 24 Ibidem, S. 46.
- 25 Ibidem, S. 46–47.
- 26 Ibidem, S. 66.
- 27 Ibidem, S. 79.
- 28 Ibidem, S. 98.
- 29 Ibidem, S. 109.
- 30 Ibidem, S. 135.
- 31 Ibidem, S. 137.
- 32 Ibidem.
- 33 Ibidem.

# Mediale und sensorische (Spiel-)Räume in Oral-History-Interviews und literarischen Erinnerungstexten

Philipp Freyburger und Frank Jäger

## Mediale und sensorische Auslöser von Erinnerungserzählungen

Die Bedeutung von sensorischen und medialen Triggern, also von Auslösern, die Erinnerungserzählungen in Gang setzen (wir nennen das im Folgenden ›emergieren lassen‹), hat eine lange kulturgeschichtliche Tradition. Die Unmittelbarkeit und Einprägsamkeit von Bildern, Tönen oder Geräuschen gewinnt gerade in Bezug auf Menschen, die traumatische Erfahrungen durchlebt haben, an zusätzlicher Bedeutsamkeit. Das möchten wir hier anhand der mündlich und schriftlich erzeugten Erinnerungstexte von Holocaust- und Kriegsüberlebenden verdeutlichen.

Im Rahmen des linguistisch-literaturwissenschaftlichen Forschungsprojektes ›Emergentes Erinnern‹ untersuchen wir, wie solche primär sensorischen Erinnerungen einen Gestaltungsraum für Erzählungen einprägsamen oder gar traumatischen Gehalts eröffnen können.<sup>1</sup> Sowohl in mündlichen als auch in schriftlichen Erzählungen scheinen mediale und sensorische Impulse eine Schlüsselrolle bei der Versprachlichung zu spielen. Sie ermöglichen den Betroffenen einen ansonsten oft schwierigen Zugang zum Erlebten und erlauben ihnen, Erfahrung nicht primär über einen rationalen, chronologischen oder anderweitig geordneten Modus zu erinnern, sondern diese anhand von medialen und sensorischen Schlüsselmomenten, nachfolgend als ›Kristallisationspunkte‹ bezeichnet, emergieren zu lassen. Gleichzeitig verbürgt und erzeugt dieses Vorgehen sowohl auf Produzenten- als auch auf Rezipientenseite die Authentizität des Erzählten.

Die bisherigen Untersuchungen innerhalb des Forschungsprojekts haben gezeigt, dass bei unserem Untersuchungsgegenstand ein eher kontraintuitiver Weg beschritten wird: Die rein faktische und damit rationale Ebene des kollek-

tiven Gedächtnisses (Geschichte, Hintergrund) spielt eine untergeordnete Rolle, da sie allein nicht in der Lage zu sein scheint, den qualitativen Gehalt des oftmals schmerzhaften Erlebens adäquat wiederzugeben. Stattdessen findet über den Umweg medialer und sensorischer Auslöser ein unmittelbarer Zugang zur Erinnerung statt, der nicht selten mit einer (Re-)Kontextualisierung des Erlebten und des Mediums durch die Betroffenen einhergeht: Durch die gegenseitige Bezugnahme gewinnen sowohl eigene Erfahrung als auch das Medium neue Bedeutung.

Der zwangsläufig autobiographische Gehalt solcher Erzählungen erlaubt es uns, verschiedene Formen solcher Erinnerungserzählung aus dem Bereich der modernen und zeitgenössischen Literatur mit mündlichen Gesprächen, den sogenannten Oral-History-Interviews, von Beteiligten zu vergleichen. Zwei Formen sensorischer Wahrnehmung sind dabei besonders häufig anzutreffen: Visualität und Audition, und beide werden häufig mit (inter-)medialen Verweisen verknüpft. Nachfolgend geht es darum, dieses spezielle Zusammenwirken von Sensorik und Medialität auf der Suche nach dem ›Gehalt‹ und der Versprachlichung von einschneidender Erfahrung anhand ausgewählter Beispiele kurz vorzustellen.

## Theorie und Analysekategorien

Kulturgeschichtlich verdichten sich spätestens mit Beginn des 20. Jahrhunderts die Versuche, das Phänomen der menschlichen Erinnerung in seiner kognitiven, psychologischen und kulturellen Vielschichtigkeit zu ergründen. In der Literaturwissenschaft ist dies am gewachsenen Interesse für autobiographisches Schreiben erkennbar, bei dem Erfahrungswirklichkeit und sprachliche Referenzialität mit subjektiv-ästhetischem Erkenntnisanspruch konvergieren. In



der konversationsanalytischen Sprachwissenschaft gilt ohnehin das Primat der emischen Teilnehmer\*innen-Perspektive, bei der Ergebnisse auf Grundlage der Sicht der analysierten Personen generiert werden sollen.

Diesem phänomenologischen Turn nahmen auch wir uns an, und so fiel uns bei der Sichtung unserer Korpora auf, dass visuelle und auditive Trigger häufig als sensorische Fluchtpunkte fungierten, von denen aus einschneidende Erinnerungsspuren emergieren. Etwas zu sehen und zu hören, wurde immer dann für erzählwürdig befunden, wenn damit eine Schlüsselerfahrung einhergeht: Vor allem, wenn die Erzähler\*innen eine Heterotopie-Erfahrung machten, das heisst, wenn sie sich an einem Ort befanden, der ganz neu war oder in irgendeiner Form eine Ausnahme darstellte. Beim (Wieder-)Erzählen nehmen die Erzähler\*innen erneut die damalige Perspektive bzw. den damaligen Blickwinkel ein, was sich in der Sprachwissenschaft mit dem Konzept der mentalen Räume (›mental spaces‹) nach Fauconnier und in der Literaturwissenschaft als ›narrative spaces‹ in Anlehnung an Foucaults Theorien zur Heterotopie beschreiben lässt.<sup>2</sup>

Interessanterweise beziehen sich sensorische Gewichtungen nicht nur auf die unmittelbare Erlebnisqualität, sondern auch auf narrative Rekonstruktionen derselben. Dies wird anhand des semantisch-funktionalen Konzepts der Evidentialität deutlich, das für unsere Analysen die Analysekategorie sein wird. Evidentialität meint den mit sprachlichen und körperlichen Ausdrucksressourcen vollzogenen Hinweis auf eine Informationsquelle.<sup>3</sup> Dieser Verweis kann morphosyntaktisch, speziell in romanischen Sprachen aber auch semantisch mit dem Verweis auf Verben der Wahrnehmung erfolgen.<sup>4</sup> In der Evidentialitätsforschung wird von verschiedenen Typen ausgegangen, die sich sensorisch unterscheiden. An dieser Stelle wird das Modell von Mushin und Aikhenvald angewandt.<sup>5</sup> Dabei ist die Grundannahme der beiden Autorinnen, dass Aussagesätze wie ›Es regnet.‹ auf verschiedene Evidentialitätstypen, die aufs engste mit sensorischer Wahrnehmung zusammenhängen, zurückzuführen sind:

1. auf eine direkte, visuelle Evidenz:  
›Ich habe gesehen, dass es regnet.‹

2. auf eine direkte, non-visuelle Evidenz:  
›Ich habe gehört, dass es plätschert.‹

3. auf eine indirekte, inferierte Evidenz:  
›Ich habe die Pfützen gesehen.‹

4. auf eine indirekte, inferierte Evidenz aus zweiter Hand: ›Mir wurde gesagt, es regnet.‹

5. auf eine indirekte, inferierte und angenommene Evidenz: ›Gestern hat es ja auch geregnet.‹

Entscheidend ist, dass die verschiedenen Typen – einmal mehr – einer Hierarchisierung bezüglich der jeweiligen Glaubwürdigkeit unterliegen: So werden visuellen Informationsquellen aus erster Hand eine hohe Verlässlichkeit zugesprochen; non-visuelle und affektive Evidentialitätstypen müssen dagegen deutlicher markiert werden.

Für das unmittelbare Wahrnehmen ebenso wie für die narrative Rekonstruktion desselben formulieren wir die zentrale Hypothese, wonach Menschen (gemäß des Habitus-Konzepts von Bourdieu) im Prozess ihrer Sozialisation Sinne besser oder schlechter ausbilden und sich auf diese entsprechend unterschiedlich verlassen.<sup>6</sup> Wenn sich nun aber visuell wahrgenommene Informationen als nicht kongruent mit dem tatsächlich eingetretenen Ereignis erweisen, beziehungsweise, wenn auditiv wahrgenommene Informationen plötzlich prophetisches Potential besitzen, so können die Erzählungen mit einem gehörigen Überraschungseffekt ausgestattet und als ›erzählwürdig‹ erachtet werden.

## Visualität

Eine erste Sequenz, die dem im Jahre 2006 geführten Gespräch mit dem französischen Zeitzeugen Victor Laville (\*1921) entstammt, exemplifiziert das Potential von visueller Evidentialität im Hinblick auf die Emergenz von Erinnerung. Zudem wird deutlich, wie polyvalent der Sehvorgang in der gesprochenen Sprache verwendet werden kann. Äußern Sprecher\*innen des Französischen ›je vois‹ (ich sehe), so verwenden sie dies häufig synonym zu ›je comprends‹ (ich verstehe).<sup>7</sup> Daneben gibt es im gesprochenen Französisch auch den Diskursmarker ›tu vois‹ (du siehst /siehst du?), der als konventionalisiert gilt und nicht nur den



Abb. 1 a, b: Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939-1945“, Laville, Victor, Interview za086, 10.07.2006, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de>

kognitiv-wahrnehmenden Vorgang des Sehens meint, sondern auch den pragmatisierten.<sup>8</sup> Hier kann mithilfe visueller Evidentialitätstypen eine Intersubjektivität mit den anderen Gesprächsteilnehmenden hergestellt werden, wobei sich der Vorgang des Sehens nicht auf gegenwärtiges, sondern auf ein lediglich in der Imagination präsenten Objekt bezieht.

Laville wurde in einer Gießerei für ZwangsarbeiterInnen bei Amberg eingesetzt und erinnert sich im Gespräch an seine ersten visuellen Eindrücke. (Abb. 1 a, b) Dabei schildert er, wie er ein Plakat zu Gesicht bekam, dessen Inhalt eine von den Nationalsozialisten konzipierte Propagandabotschaft (in Text und Bild) darstellte: *Attention au Bolchevisme – Vorsicht vor dem Bolschewismus*. Tatsächlich fanden sich in den Arbeitslagern eine Vielzahl solcher Plakate (Abb. 2),<sup>9</sup> die sich dem ›Kampf gegen den Marxismus‹<sup>10</sup> verpflichteten. In seiner Erinnerungserzählung geht Laville näher auf den Inhalt des Plakats ein:

**Laville: Attention au Bolchevisme  
(Band 1, Minute 25:35)**

- 01 L: il y avait tellement de  
MONde là-dedans;=  
*es waren da so viele Leute drin*
- 02 =<<all>une fonderie géANTE  
qui devait avoir je pense  
plusieurs centaines si ce  
n'est (xxx) quelques mil-  
LIERS de personnes;>  
*eine gigantische Gießerei, für die meh-  
rere hundert, wenn nicht sogar einige  
tausend Menschen arbeiten mussten*
- 03 S: (0.3)
- 04 L: °h [PRI]sonniers PRisonniers  
frANçais==  
*französische Gefangene*
- 05 I: [et ]  
*und*
- 06 L: =prisonniers RUSSES-  
*russische Gefangene*
- 07 =°h surtout des prisonniers  
russes et des monGOLS;  
*vor allem russische Gefangene und  
Mongolen*
- 08 P: (0.9)

- 09 L: [les mongols] avec les yeux  
bridÉS vous voyez (voyez),  
*die Mongolen mit den Schlitzaugen,*  
*sehen Sie (sehen Sie)*
- 10 I: [oui ]  
ja
- 11 P: (0.4)
- 12 L: <<creaky>eh>\_et en plus on  
voyait (des/les) affichES;=  
*und außerdem sah man (die) Plakate*
- 13 =alors les affiches mais (0.3) attention  
au péril rou\_au: bolcheVisme;  
*also die Plakate also « Achtung vor der*  
*rot... Gefahr »... « vor dem Bolschewis-*  
*mus »*
- 14 P: (0.3)
- 15 I: [ah si]  
[ah, oui]  
ah ja
- 16 L: [à la ] dans l'uSINE;  
*in der Fabrik*
- 17 P: (1.0)
- 18 L: alors on voyait on voyait  
(des/les) monGOLS-=  
*also man sah man sah (die) Mongolen*
- 19 =<<en riant>qui passaient  
dessous l'affICHE->=  
*die unter dem Plakat vorbeigingen*
- 20 <<en riant>on voyait leurs  
TÊTES avec le couteau entre  
les dENTs vous voyEZ->  
*man sah (darauf) ihre Köpfe mit dem*  
*Messer zwischen den Zähnen, sehen Sie*

Laville legt dar, dass mit ihm hunderte, wenn nicht tausende Neuankömmlinge die ›gigantische‹ Fabrik betraten, um die Zwangsarbeit zu verrichten (Z.01–03). Dann kommt er auf die Herkunft der Zwangsarbeiter zu sprechen: Neben französischen Häftlingen hätten sich russische und mongolische Gefangene in der Gießerei befunden. Mit der Nennung der russischen Gefangenen leitet Laville auf die mongolischen Gefangenen über (Z.07). Gerade die Physiognomie der Mongolen, die Laville in der Erzählung körperlich veranschaulicht, veranlasst ihn, auf die Plakate und auf den darauf enthaltenen Schriftzug zu sprechen zu kommen, welche in der Gießerei zu sehen waren: *alors les affiches mais (0.3) attention au péril rou\_au: bolcheVisme; (Z.13)*. Laville zielt im Zuge seiner Darstellung auf einen humoristischen Effekt ab, da er – mit einem Lachen in Z.19 und 20 – die ›echten‹ Mongolen, die unter den Plakaten umherliefen (Z.18–19), den ›imaginären‹, visuell dargestellten Mongolen (Z.20) gegenüberstellt. Letztere seien zusätzlich mit einem Messer zwischen den Zähnen (Z.20) dargestellt gewesen, um so die vermeintliche Gefahr des Bolschewismus weiter zuzuspitzen.

Laville realisiert seine Rekonstruktionsarbeit allmählich, und emergent erbaut er den mentalen Raum: Zunächst betreten wir die Gießerei, werden der Personen und deren Nationalität gewahr und blicken anschließend zu den Plakaten an der Wand. In Hinblick auf die Strukturierung der Sequenz ist kennzeichnend, dass Laville die ›mongols‹, die von der NS-Propaganda als Stereotypen des unzivilisierten Ostens allegorisiert wurden, im Zuge einer Liste einführt (Z.04–07):

PRisonniers frANçais

prisonniers RUSSES

des monGOLS



Die Liste folgt sowohl geographischen als auch epistemischen Parametern: Sie verläuft gewissermaßen von West nach Ost, vom Bekannten zum Unbekannten und – gemäß der NS-Propaganda – vom Zivilisierten zum Unzivilisierten. Laville konterkariert nun aber das Narrativ des Schriftzuges insofern, als er die vermeintliche ›rote Gefahr‹ als nichtig darstellt: Implizit macht er mit dem humoristischen Effekt deutlich, dass die internierten Mongolen nichts mit den zähnefletschenden Mongolen auf den Plakaten gemein hatten.

Diese beiden Strukturierungsmittel zur Evokation des mentalen Raumes – Emergenz und Auflistung – zeugen von einem hohen Grad an Adressatenzuschnitt (recipient design). Ohnehin ist die direkte visuelle Evidentialität eine polyfunktionale Ressource in der Sequenz: Qua visueller Wahrnehmung kann der Schriftzug überhaupt registriert und dessen Inkongruenz mit der Realität, wie sie sich im Nachhinein her-

ausstellen sollte, thematisiert werden. Dies wird durch den rekurrenten Gebrauch des Verbs ›voir‹ (sehen) angedeutet (Z. 09, 12, 18, 20). Anlehnend an die Beobachtungen von Bolly muss dabei zwischen einem wahrnehmenden Sehen (Z. 12, 18) und einem pragmatisierten Sehen (Z. 09, 20) unterschieden werden. Während für Laville das sehende Auge zum Organ der Erinnerung wird, ist es für die Rezipierenden das Organ der Imagination. Es entsteht eine tiefergehende Symbolik des Auges, das damit nicht nur Seh-, sondern auch Erinnerungsorgan ist. Die Gleichzeitigkeit der visuellen Eindrücke kann Laville übermitteln, indem er eine Überblendung (blending)<sup>11</sup> zweier mentaler Räume vornimmt: Der erste Input beinhaltet ›die Mongolen der Realität‹, wie Victor Laville sie erlebte. Mit seinen beiden Händen, die er anhebt und mit denen er seine Augenlider in die Länge zieht, versucht er die stereotype Physiognomie (avec les yeux bridÉS, Z. 09) zu imitieren:

#1: 00.25.47.833



#2: 00.25.48.100



#3: 00.25.48.433



#4: 00.25.49.200



les m[#1]ongols[#2] avec les yeux bridÉS[#3] vous voyez voyez[#4],

Im kompletten Kontrast dazu steht der zweite Input, in dem er auf die Plakate und das in ihnen vermittelte Schreckensszenario (avec le couteau entre les dENTs, Z. 20) zu sprechen kommt. Zwar stellt Laville physiognomische Ähnlichkeiten zwischen der Realität und den Karikaturen fest; die wahre Gefahr, so die implizite Botschaft der Sequenz, gehe aber von den Nationalsozialisten aus – insofern bildeten die Häftlinge eine Schicksalsgemeinschaft. Genau betrachtet wird diese Überblendung von zwei miteinander inkompatiblen

mental en Räumen körperlich antizipiert: Das Lächeln von Laville setzt bereits zuvor (Z. 13) ein; zugleich setzt er hierdurch das Plakat sowie den Phraseologismus mimisch relevant:

#5: 00.26.00.600

#6: 00.26.01.100

#7: 00.26.01.533

#8: 00.26.02.300



on voyait leurs T [#5]TES avec le cou[#6]teau entre les[#7] d NTs vous voyEZ-[#8]

Laville thematisiert und verkörpert einen mentalen Raum, den er verbal auf Grundlage mit visuellen Evidentialit ten her- bzw. darstellt und der die Ambiguität des Sehens veranschaulicht: nämlich das (eingeschränkte) Sehen als solches und das Erkennen etwaiger Hintergründe. Spannend ist, dass ihm der intermediale Verweis auf das Plakat zweierlei erlaubt: Einmal ist das Plakat – wie die Photographie generell – ein geradezu zeitloses Medium, auf das Laville stetig referieren kann, sodass es ihm als Authentifizierungsressource dient, die imaginär hergestellt wird. Zudem kann Laville seine Erzählung mit einer Inkongruenz aufladen: So wird durch das Plakat mitsamt seiner Aufschrift innerhalb des mentalen Raumes ein Schreckensszenario evoziert, das sich jedoch als kontrafaktische Vergangenheit manifestiert, da sie quer zur faktualen Vergangenheit steht: Nicht vor den Bolschewisten, sondern vor den Deutschen galt es, sich in Acht zu nehmen. Implizit differenziert Laville damit Simmels *Soziologie der Sinne* aus, da er zwischen einem objektbezogenen Sehen (die Mongolen auf dem Plakat) und einem zwischenmenschlichen Sich-Ansehen unterscheidet; einzig letzteres sei hier in der Lage, Solidarität und Erkenntnis herzustellen. Schließlich kann Laville mit dem Rekurs auf seine sensorische Wahrnehmung und dem intermedialen

Verweis eine nachträgliche, narrative Handlungsmacht erlangen, zumal er mit seinen humorigen Einwürfen die Erinnerungserzählung auflockert und sich von der als vage empfundenen Zukunft des Vergangenen distanziert.

### Audition

Im Hinblick auf die Emergenz von traumatisch geprägter Erinnerungserzählung zeigen auch zahlreiche Beispiele aus der Literatur, dass gerade durch den Verweis auf den Hörsinn eine dem visuellen Trigger-Mechanismus vergleichbare Unmittelbarkeit evoziert wird, welche als Katalysator für das Erzählen funktioniert. So beschreibt der Protagonist Georges, ein in Flandern stationierter französischer Bataillons-soldat in Claude Simons Roman *La Route des Flandres* (1960) zum Beispiel eine von Kriegs- berlebenden häufig geschilderte existentielle ›Dunkelheitserfahrung‹. Dabeiverst rkt das Zur ckgeworfensein auf den Hörsinn als alleinige Orientierungshilfe die sinnliche Wahrnehmung gegenüber dem Intellekt und der Vernunft:

[...] et il fit noir tout à fait, et tout ce qu'il percevait maintenant c tait le bruit, le martèlement monotone et multiple des sabots



Abb. 2: Rudi Feld: Die Gefahr des Bolschewismus. 1919 (MoMA, New York, Object number 434.1985)

*sur la route se répercutant, se multipliant (des centaines, des milliers de sabots à présent) au point (comme le crépitement de la pluie) de s'effacer, se détruire lui-même, engendrant par sa continuité, son uniforme, comme une sorte de silence au deuxième degré, quelque chose de majestueux, monumental : le cheminement même du temps [...]*  
(*La Route des Flandres*, 211sq.)

Neben den in diesem Kontext bekannten Topoi der Gefangenenerzählung (das Geräusch der marschierenden Soldatenstiefel) und der erwähnten Betonung primärer Sinneswahrnehmung (Geräusche, Töne) fällt hier auch die dazu in Kontrast gestellte Stille (›silence‹) auf, die gleichsam als Sinnbild einer Verinnerlichung der geschilderten Erfahrung gesehen werden kann. Die erzwungene Konzentration auf den Hörsinn ermöglicht, wenn auch unfreiwillig oder unbewusst, die Eröffnung eines

Reflexions- und Gestaltungsraumes, durch den traumatische Erinnerung neu bewertet und kontextualisiert wird. Dazu passt, dass im Nachsatz von einer intensiveren, der herkömmlichen objektiven Chronologie gegenläufigen Zeitwahrnehmung (*le cheminement même du temps*) die Rede ist. Die Fokussierung auf den Hörsinn geht deshalb auch häufig mit einer Schärfung der eigenen Reflexionsfähigkeit einher, zugleich wird durch solche Eröffnungen oder Einblicke in die individuelle Wahrnehmung die Erfahrungsauthentizität des Geschilderten verbürgt. Im Gesamtkontext des Romans dient die Beschreibung des Hörens und der damit in Gang gesetzten Reflexionen dazu, einer traumatischen und oftmals brüchigen, fragmentierten Erinnerung habhaft zu werden, und sie gleichsam im Schreiben ›tastend‹ in einer möglicherweise nie abschließbaren Suchbewegung einzukreisen.<sup>12</sup> Ähnlich wie im Beispiel Lavilles in Bezug auf die visuellen Impulse, dienen bei Simon Geräusche

und Töne damit immer wieder als leitmotivische Fixpunkte, von denen aus sich erst größere Erfahrungshorizonte erschließen lassen. Auch aus der Beschreibung selbst wird deutlich, dass es dem Erzähler um eine Erfahrungsqualität geht, die in einem undefinierbaren Zwischenzustand des Bewusstseins anzusiedeln ist (*quelque chose de majestueux [...] comme une sorte de [...]*) und die mit Worten oder Erzählungen konventioneller Art nicht greifbar gemacht werden kann.

Ein Aspekt der Audition, der das Feld der Intermedialität berührt, ist die Darstellung und die Bedeutung von Tönen und Musik. Eine während der Patrouille erlebte Musik-Aufführung in einem der Dörfer beschreibt der Erzähler wie folgt:

*[...] et il y avait de la musique aussi, un orchestre, un crinclin, des bouffées sautillantes, des cordes racclées en mesure sur des instruments composés de bidons vides, de morceaux de planches et de bouts de fil de fer [...] le même air, les mêmes mesures reprises, rabâchées, le même refrain s'élevant, se répétant, monotone, plaintif, avec ses paroles absurdes, sa cadence sautillante, joyeuse et nostalgique :*

*Granpère ! Granpère !  
Vouzou blié vo ! tre ! che ! val !*

*et aussitôt après, deux tons plus haut :  
Grandpère ! Granpère !*

*comme une suppliante et bouffonne invocation, un ironique et bouffon reproche, ou rappel, ou mise en garde, ou on ne savait quoi, rien sans doute, sinon les paroles privées de sens [...]*  
(*La Route des Flandres*, 275 sq.)

Bei dem beschriebenen Lied handelt es sich um das Chanson *Vous oubliez votre cheval* von Charles Trenet aus dem Jahre 1936. Neben der für Musik allgemein typischen starken affektiven Unmittelbarkeit und Einprägsamkeit wird hier insbesondere auf den rhythmisch und sprachlich eintönigen, repetitiven Charakter des Liedes verwiesen. Diese vom Erzähler als quälend inkongruent (*paroles absurdes, comme une suppliante et bouffonne invocation*) empfundene Erfahrung muss in erster Linie auf den Kontext, die nach wie vor existentiell bedrohliche Kulisse mit einer Umgebung des Krieges, zurückgeführt werden.

Die auch sprachlich deutlich zum Ausdruck gebrachte Kluft zwischen dem harmlos-heiteren Volksliedcharakter des Liedes und der Rahmenerfahrung des Krieges stellt somit ein Beispiel für eine individuelle Rekontextualisierung oder ›Verpersönlichung‹ eines Mediums dar. Sie zeigt, dass etwa musikalische Erinnerungsspuren in einen jeweils individuellen Erfahrungs- und Erinnerungsrahmen eingebettet werden und dass die eingebrannte Sinneswahrnehmung im vorliegenden Beispiel durch den traumatischen Kontext aktualisiert, respektive rekontextualisiert wird.<sup>13</sup>

### Zusammenfassung

Zusammenfassend zeigt sich, dass die Erzählung und Versprachlichung von traumatisch geprägter Erfahrung durch das Rekurren auf sensorische und mediale Erinnerung erleichtert oder sogar erst ermöglicht wird und dabei gleichzeitig Gestaltungs- und Aushandlungsspielräume für das Erzählen eröffnet.

Die Beispiele zeigen, dass eingeprägte Erinnerung häufig anhand gespeicherter Einzelbilder oder Musikstücke evoziert wird, etwa in Form ›photographischer Momente‹, die sich blitzartig und nachhaltig im Gedächtnis einbrennen und den Kern einer später ausformulierten ›verpersönlichten‹ Erinnerungserzählung bilden. Sowohl in der modernen Nachkriegsliteratur als auch in Oral-History Interviews findet durch sensorische und mediale Trigger neben solch einer ›Verpersönlichung‹ von Medialität stets auch eine (Re-)Kontextualisierung des Erlebten statt. Die semantisch-funktionale Kategorie der Evidentialität wurde hierbei als gemeinsamer analytischer Gradmesser für die Vermittelbarkeit von sensorisch gespeicherter Erinnerung sowohl als Herstellungs- wie auch als Darstellungsressource genutzt. In beiden Fällen spielen konventionelle Parameter des rationalen kollektiven Gedächtnisses (chronologische Linearität oder historische Faktizität) eine untergeordnete Rolle. Stattdessen eröffnen gerade vermeintlich unscheinbare und unbedeutende Details einen direkteren und unmittelbaren Zugang zum Erlebten. (Inter-)Mediale Verweise dienen somit sowohl als Mittel als auch als Katalysator, durch welche die Erinnerung im mündlichen wie schriftlichen Erzählen gleichsam entfesselt



wird, um sie möglichst authentisch zu rekonstruieren und darzustellen. Damit einher geht auch die Notwendigkeit einer Rekontextualisierung und Neuausrichtung des Erlebten anhand verschiedener Erfahrungshorizonte, sowohl der Betroffenen wie auch der Rezipienten. Emergenz bedeutet in diesem Zusammenhang die Sichtbarmachung einzelner Zwischenschritte im Erinnerungs- und Versprachlichungsprozess. Die Darstellung von Emergenz kann in der Literatur anhand von stark fragmentierten Passagen und durch die Vermeidung klar markierter Zeitebenen simuliert werden, in mündlichen Erzählungen durch das Einbeziehen von Gesten, Stimmchwankungen, Abbrüchen und/oder durch elliptisches Erzählen.

- 1 Das von der DFG und dem SNF geförderte interdisziplinäre Projekt *Emergentes Erinnern. Fragmentierte Syntax und textuelle Herstellung in Gegenwartsliteratur und Oral History*, in einer Forschungs Kooperation an den Universitäten Zürich und Freiburg im Breisgau angesiedelt, untersucht die sprachliche Herstellung von autobiographischer, mit traumatischer Erfahrung verbundener Erinnerung in der romanischen Gegenwartsliteratur und in Oral-History-Interviews mit französischen und italienischen Kriegsgefangenen, Deportierten, Zwangsarbeitern und Überlebenden der Shoah (SNF Beitrags-Nr. 100015L\_176366 / 1, DFG Projektnummer 391351163).
- 2 Basierend auf Foucaults Theorien zur Heterotopie (vgl. Michel Foucault: *Des espaces autres*, in: *Dits et écrits*, Bd. IV, *Des espaces autres*, Nr. 360 (1994), S. 752–762) haben in der jüngeren Zeit auch linguistisch-literaturwissenschaftliche Untersuchungen das Phänomen ›mentale Räume‹ weiter erforscht. Vgl. dazu z. B. Barbara Dancygier: *The Language of Stories. A Cognitive Approach*. Cambridge 2012.
- 3 Vgl. Alexandra Y. Aikhenvald: *Evidentiality*. Oxford 2004.
- 4 Vgl. Gabriele Diewald / Elena Smirnowa (Hg.): *Linguistic Realization of Evidentiality in European Languages*. Berlin / New York 2010.
- 5 Vgl. Ilana Mushin: *Evidentiality and Epistemological Stance. Narrative Telling*. Amsterdam (u. a.) 2001; Alexandra Y. Aikhenvald: *Evidentiality*. Oxford 2004.
- 6 Zur Rolle des Raumes in der Soziologie (und in anderen Disziplinen) vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001, S. 197.
- 7 Für einen soziologisch-phänomenologischen Überblick auf die Geschichte der Sinne, vgl. David LeBreton: *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris 2015.
- 8 In Bezug auf den pragmatisierten Einsatz von ›voir‹ (sehen) vgl. Gaétane Dostie: *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs. Analyse sémantique et traitement lexicographique*. Brüssel 2004, ebenso wie Catherine Bolly: *Pragmaticalisation du marqueur discursif ›tu vois‹. De la perception à l'évidence et de l'évidence du discours*, in: Franck Neveu, Valelia Muni Toke, Thomas Klingler, Jacques Durand, Lorenza Mondada, Sophie Prévost (Hg.): *Proceedings of the Congrès Mondial de Linguistique Française*. Paris 2010, S. 673–693.
- 9 <https://www.moma.org/collection/works/6919>, abgerufen am 12.09.2020.
- 10 Zur NS-Propaganda auf Plakaten vgl. die zeitgenössische und dementsprechend ideologisch imprägnierte Studie von Friedrich Medebach: *Das Kampfplakat. Aufgabe, Wesen und Gesetzmäßigkeit des politischen Plakats*, nachgewiesen an den Plakaten der Kampfjahre von 1918 bis 1933. Frankfurt am Main 1941, hier S. 34. Vgl. für einen neutraleren Überblick Birgit Witamwas: *Geklebte NS-Propaganda. Verführung und Manipulation durch das Plakat*. Berlin/Boston 2016.
- 11 Der Linguist Fauconnier (1994 [1985]) entwickelte die Theorie der mentalen Räume. Sein Grundgedanke ist, dass SprecherInnen im Gespräch mit kommunikativen Verfahren imaginäre Geschehen und Räume herstellen und intersubjektiv zugänglich machen können. Unter anderem gehen hiervon ausgehend Fauconnier und Turner von einem möglichen ›Blending‹ zweier ›Input Spaces‹ aus, wodurch die mentalen Räume noch komplexer werden können, vgl. Gilles Fauconnier / Mark Turner (1996): *Blending as a Central Process of Grammar*, in: Adele E. Goldberg (Hg.): *Conceptual Structure, Discourse and Language*. Stanford, S. 113–130.
- 12 Claude Simon selbst spricht in poetologischen Äußerungen von einem *tâtonnement*, einem sich im Schreiben stattfindenden Herantasten an den Gehalt einer Erfahrung: *A sa recherche, l'écrivain progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart – et, si l'on veut à tout prix tirer un enseignement de sa démarche, on dira que nous avançons toujours sur des sables mouvants*. Vgl. Claude Simon: *Discours de Stockholm*, in: Alastair B. Duncan/Jean H. Duffy (Hg.): *Œuvres*. Paris 2006, S. 902.
- 13 In diesem Zusammenhang sei auf das Verhältnis zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis verwiesen. Gerade im Hinblick auf traumatische Erinnerungen spielt oftmals eine Inkongruenz und ein daraus resultierendes Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Bereichen eine wichtige Rolle bei der Formulierungsarbeit. Hinzu kommen die fast immer unterschiedlichen Erfahrungshorizonte und Wissenshorizonte, die Betroffene, bewusst oder unbewusst, in ihren Erzählungen zu überbrücken haben. Vgl. dazu die einschlägigen Arbeiten von Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar 2005; Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2002 sowie Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2006 und Jan Assmann: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt 1988.

# Tagungsbericht

## Mystik und Legende.

### Mediologische Perspektiven

Workshop

Berkeley (USA), 3. und 4. Februar 2020

Der zweitägige Lektüre-Workshop bildete die Auftaktveranstaltung zu einer transatlantischen Kollaboration zwischen den schweizerischen Universitäten Fribourg (Cornelia Herberichs) und Zürich (Daniela Fuhrmann, Eva Locher, Thomas Müller) sowie den US-amerikanischen Universitäten Berkeley (Jan Hon, Niklaus Largier), Princeton (Sara S. Poor) und Stanford (Björn Buschbeck). Das gemeinsam zu entwickelnde Projekt widmet sich den forschungsgeschichtlich bisher wenig beachteten Verschränkungen von ›Mystik‹ und ›Legende‹, die in einer mediologischen Perspektive zunächst auf unterschiedlichen Ebenen liegen: ›Mystik‹ als eine abendländische Denktradition und diskursive Matrix, ›Legende‹ als eine vornehmlich literarische Gattung und narrative Form. Die Arbeitsgruppe setzt sich zum Ziel, dieses Feld in seiner textuellen Konstituierung, literarischen Komplexisierung und literaturtheoretischen Reflexivität von Ereignishaftigkeit ernst zu nehmen. Dabei ist die je spezifische Textualität nicht nur in Bezug auf ihre performative Funktionalisierung zu betrachten, sondern in der impliziten wie expliziten Selbstreflexion ihrer literarischen Verfasstheit. Eine Ereignishaftigkeit des Textes zielt dann nicht mehr länger auf ein Außerhalb von Text, sondern vorrangig auf ein ›textuelles Textwissen‹. Damit geht wiederum ein Medienwissen einher, wenn Texte mediale Dynamiken von Frömmigkeitspraktiken nicht bloß diegetisch entfalten, sondern vielmehr den Text selbst als elementaren Teil dieser Praktiken reflektieren sowie die gegenseitige Bedingtheit von materialer und textueller Medialität gleichermaßen ausstellen wie evaluieren. In dieser Hinsicht gerät vor allem das modellbildende Interesse der Quellen an textuellen Praktiken in den Blick, das nicht zuletzt als Ausdruck eines ausgeprägten Bewusstseins von Literarizität zu lesen ist.

Eine kritische Diskussion älterer (Haas, Ringler) wie jüngerer (Kirakosian, Köbele, Largier) Forschung diente zur Schärfung erster Leitfragen, wobei hier zunächst eine Sonderstellung der ›Mystik‹ innerhalb der Forschung zur geistlichen Literatur des Mittelalters festgestellt und hinterfragt wurde. Eine maßgebliche Ursache für diese ›Isolierung der Mystik‹ scheint in der für sie charakteristischen Ereignishaftigkeit zu liegen, die jedoch – so das Anliegen der Gruppe – vornehmlich als eine textuell evozierte zu würdigen ist. Die nur vermeintlich dichotomische Trennung einer (vorgängigen) Erfahrung und einer (sekundären) Textualität ist dahingehend aufzulösen, dass Dynamiken und Intensitäten des Textes nicht allein als Ereignis- und Sinnvermittlung, sondern vielmehr als Wahrnehmungsformung identifiziert werden. In diesem Zusammenhang wurde auch ein Modell von ›Mystik als Intertextualität‹ erwogen, das weniger die thematisierten Phänomene als vielmehr die textuellen Diskurszusammenhänge zu betonen vermag. So rückt nicht bloß das Ereignis im Text in den Vordergrund, sondern der Text als Ereignis und damit auch vornehmlich der Text in seiner Textualität. Dabei zeigen sich dann zum Beispiel Formen der diskursiven Reihenbildung, die unter anderem durch ein stetiges Neuansetzen des Erzählens bedingt sind und als iteratives Grundprinzip sowohl ›mystische‹ wie auch ›legendarische‹ Texte prägen. So kann eine abschließende *moralisatio* umgangen werden oder ein mögliches Scheitern des textuellen Unternehmens stets selbstreflexiv miteingespielt bleiben.

Eine solche Perspektivierung bringt folglich einerseits die Nähe bzw. Durchdringung von ›mystischen‹ und ›legendarischen‹ Erzählmustern sowie Funktionslogiken zum Vorschein, die so in ganz unterschiedlichen Texttraditionen stattfinden kann. Zum anderen können die Sensibilität für das immer wieder klar ausgestellte Bewusstsein der Texte um ihre Textualität sowie die Fokussierung auf Strategien der textuellen Wahrnehmungsformung und Wirkzusammenhänge allgemeinere, oberhalb einer ausdifferenzierten Gattungszuordnung angesiedelte Kennzeichen von Produktions- sowie Rezeptionsverfahren mittelalterlichen Textmaterials offenlegen, das einem kultisch-rituellen Komplex zuzuordnen ist.

Die einleitenden Überlegungen wurden dann an den ausgewählten Primärtexten konkretisiert:



Ein Close Reading volkssprachiger Texte aus der geistlichen Literatur des Mittelalters fokussierte auf einer Mikroebene insbesondere Momente der Vermittlung und Überschreitung, der Lizenzierung und Exklusivität sowie des Schweigens und Mono- beziehungsweise Dialogs. Auf einer Makroebene waren hingegen Fragen zur Gattungstypologie, zum Adressatenbezug, zu Intentionalität und Funktionalität sowie zu Formen und Möglichkeiten institutioneller Einbindung leitend, um ähnliche Dynamiken sogenannter ›mystischer‹ und ›legendarischer‹ Texte zu identifizieren sowie die Belastbarkeit ihrer heuristischen Trennung zu hinterfragen, ohne dabei eine Sensibilität für die je individuellen Nuancierungen aufzugeben.

Das Kapitel XXXV aus Seuses *Leben* etwa erwies sich als einprägsames Beispiel dafür, wie sich auf prägnante Weise ›legendarische‹ mit ›mystischen‹ Dynamiken verschränken, um eine Reflexion göttlicher Nähe auszustellen, die sich insbesondere für deren jeweilige Medialisierungsprozesse sensibel zeigt. Des *dieners* Andacht präsentiert sich hier als ein mehrstufiger Vermittlungsprozess, der sich verschiedener Medien bedient: Der Altväter Leben wird trans-

formiert in Bilder und Sprüche, die wiederum in Schrift dupliziert werden, welche der jeweilige Leser erneut in Lebensform überführt – die an dieser Stelle gemeinsam mit den sie hervorruhenden Mitteln kommunikativ evaluiert werden kann. In eben dieser Evaluation zeigt sich dann die Auslegungsbedürftigkeit religiöser Medien sowie die Aushandlung einer Deutungshoheit. Nicht zuletzt fungiert dieses Kapitel im Abbilden der verschiedenen kommunikativen Instanzen und der darin angedeuteten Medialisierungsvorgänge als eine Reflexion des Legendarischen: Indem es nämlich thematisiert, wie Lehre aus beispielhaften Leben – sowohl richtig wie auch falsch – gewonnen und angewendet werden kann, bekräftigt es das Funktionieren von ›Heiligenleben‹ als Exempel, weist aber zugleich auf die Prekarität einer jeglichen Exegese hin.

Ein Vergleich von Passionsbetrachtungen aus Seuses *Leben* (Kap. XIII u. XVI), seinem *Büchlein der ewigen Weisheit* (Kap. XV) sowie Auszügen aus dem Marienleben des *Passional* ließ deutlich werden, wie ›legendarische‹ und ›mystische‹ Texte über einen imperativischen Schauzwang eine partizipative Lektürepraxis einfordern. Während das *Passional* insbesondere über die forciert gesetzte Verbform *sich* zu einer *imitatio* Mariae unter dem Kreuz aufruft und so auf eine affizierende Frömmigkeitspraxis hinlenkt, zielt auch Seuses *Leben* auf Betrachtung, sucht diese aber noch intensiver in einen Mitvollzug der Passion zu überführen. Durch eine Vervielfachung der Wahrnehmungsverben vollzieht das *Leben* eine synästhetische Öffnung und reflektiert damit zugleich die multiplen Kanäle einer Affizierung, die eine Frömmigkeitspraxis bedienen sollte. Über die weitere Vervielfachung von dargestellten Kreuz-Gängen, die der *dieners* körperlich wie geistig vollzieht, wird Passionsbetrachtung als Körper- wie Meditationspraxis zusätzlich prozessual erprobt und in ihrer jeweiligen Medialität textuell evaluiert. Am Mirakel *Marien Rosenkranz* aus dem *Passional* ließ sich zeigen, wie Prinzipien der Komposition und Affizierung einer hermeneutischen und semiologischen Sinnhaftigkeit vorgeordnet sein können. Das Mirakel stellt nicht nur ein Bekehrungswunder dar, sondern erweist das Rosenkranzgebet durch einen sich qualitativ steigernden Medialisierungsprozess als Frömmigkeitspraxis. Der im Mirakel plastisch dargestellte Übergang von



Blumen in Gebete und von Gebeten wiederum in visionäre Blumen betont dabei zwei Aspekte von Frömmigkeitspraktiken und ihren Imaginationsleistungen: ein in den Blüten sich konkretisierendes ästhetisches Moment sowie den Vergeistigungsprozess materieller Gegenstände, der letztlich in einer intensivierten stofflichen Präsenz und Wirksamkeit resultiert – denn es sind die visionär geschauten Blumen, welche die Bekehrung herbeiführen.

Auch das Lied *Von dem überschalle* vermochte zu demonstrieren, wie geistliche Literatur keineswegs in repräsentationalem Sprechen aufgeht. Im Rahmen von Minnevokabular und etablierten Topoi der Liebesmystik platziert das Lied eine *meditatio*, die allerdings keine thematischen Gehalte ausspekuliert, sondern vielmehr Terminologie durchspielt. Über ein zirkuläres Verfahren, ein variierend-wiederholendes Umkreisen von Begrifflichkeiten und damit verbundener Konzepte erprobt das Lied einen defamiliarisierenden Umgang mit bekannter Terminologie (Meister Eckharts) und entwirft so ein Spiel mit konzeptuellen Möglichkeiten. Es scheint wichtiger, deren Bezüglichkeiten in ihrer Vielheit auszustellen, als sie auf einen *cogitatio*-Aspekt, einen verbindlichen Erkenntnismoment, festzulegen.

Eine Folgeveranstaltung an der Universität Zürich ist geplant für Dezember 2020.

*Daniela Fuhrmann und Thomas Müller*

## Rezension

**Lena Zudrell: Historische Narratologie der Figur. Studien zu den drei Artusromanen des Pleier (Germanistische Forschungen N. F. 152). Berlin/Boston 2020.**

Inwiefern tragen drei späte Artusromane zum narratologischen Konzept der Figur bei? Diese Frage beantwortet Lena Zudrells Dissertation. Mit der historischen Narratologie wählt die Arbeit einen in den letzten Jahren von der Mediävistik profilierten Ansatz, der systematische Fragen mit historisch-spezifischen Interpretationen verbindet (vgl. dazu etwa Bleumer, De Jong, Haferland, Meyer, von Contzen). Damit ist die Arbeit an zwei Fachdiskurse anschliessbar: Erstens profitiert die Narratologie im Allgemeinen, deren Konzept der Figur Zudrell mit Blick auf Typen, Konstellationen und Funktionen weiterentwickelt; zweitens ist die Arbeit ein Beitrag zur Pleier-Philologie, indem sie mit ihrem Fokus auf die Figur das Potenzial der Texte neu vermisst. Auch wenn Medialität dabei keine explizite Rolle spielt – wie etwa in den Arbeiten von Marie-Laure Ryan –, knüpft die Arbeit dabei an die Frage an, wie Figuren durch verschiedene Medien geschaffen werden.

Nach einer knappen Einleitung, die in die wichtigsten Systemstellen der Argumentation – wie etwa die Gattungstheorie – einführt, erarbeitet Zudrell das in der Narratologie wie auch in der Medienwissenschaft vernachlässigte Konzept der Figur. Anschliessend untersucht sie in drei Kapiteln zunächst den allgemeinen Zusammenhang von Figur und Gattung in Bezug auf das grössere Figurenarsenal der drei Artusromane, um sich dann den drei Titelhelden zu widmen. Das dritte dieser Analysekapitel behandelt die Relation von Stimme und Figur und nimmt die Erzählerkommentare und -einstellungen in den Blick. Die grosse Stärke der Disposition liegt darin, dass sie die drei Romane an jeder narratologischen Systemstelle gebündelt und vergleichend untersucht, sodass sich analytische Konstellationen mit weitreichenden Folgen für die Interpretationen ergeben.

Voraussetzung dafür ist der erzähltheoretische Zuschnitt der Arbeit. Strukturalistisch argumentierend konstatiert Zudrell zunächst die Marginalisierung der Figur in der Narratologie, die als Konzept zwischen allen Systemstellen in die Unschärfe abzudriften droht. Diese Unschärfe führt Zudrell in einem souveränen Überblick theoriegeschichtlich auf die Russischen Formalisten und insbesondere auf Tomaševskij zurück, der die Figur als Textfunktion und damit als »Ergebnis der Sujet-Formung des Materials« (S. 18) versteht. Die Figur ist in dieser Perspektive »nicht handlungsgenerierend, sondern lediglich handlungsverbindend«, was Zudrell weiterführt zu Propp und Greimas, anhand derer sie die »strukturalistische Verlegenheit im Umgang mit der Figur« (S. 19) diagnostiziert. Diese Marginalisierung der Figur deutet Zudrell um in ein produktives Störmoment für die narratologische Theorietopologie. Denn die Figur fordert nicht nur die Unterscheidung von ›histoire‹ und ›discours‹, sondern auch Kategorien wie Perspektive und Fokalisierung heraus; ebenso ist ihre Relation zur Handlung und zum Subjektbegriff notorisch unterbestimmt. In diesem theoretischen Teil verbindet die Argumentation mit einem Fokus auf Wolf Schmid systematische Aspekte stets mit mediävistischen Debatten. Die Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Figur etwa schliesst an die Diskussion an, ob mittelalterliche Texte sich nicht eher um die Handlung als um die Figur kümmern (vgl. S. 31f.). Diese Hierarchisierung hinterfragt Zudrell sowohl systematisch als auch im Hinblick auf den Artusroman, wo es zwar keine Handlung ohne Figur, aber durchaus Figuren ohne Handlung gibt.

Diese Feststellung führt Zudrell zur ersten der beiden zentralen Prämissen einer historischen Narratologie der Figur: Figur und Gattung sind untrennbar miteinander verbunden, weil die Gattung in unterschiedlichem Mass die Figur prädeterminiert – wie etwa das Tier in der Fabel durch eine klare Typologie bestimmt ist. Mit der zweiten Prämisse steht der textübergreifend verstandene »Erfolg einer Figur« (S. 48) auf dem Spiel. Hier geht es nicht – wie etwa bei Jonathan Culler – um Individualität, sondern um Wiedererkennbarkeit innerhalb eines stabilen Figurenensembles wie dem des Artusromans.

Was theoretisch gerade im zweiten Aspekt etwas unterbestimmt bleibt, erhält Anschauung

in den Interpretationen. Die Lektüren der drei Artusromane des Pleier – Garel, Tandareis und Meleranz – betreffen zentrale Forschungsdesiderate, die durch den langwirkenden Vorwurf der Epigonalität verstärkt werden, der seinerseits im Rekurs auf das Intertextualitätsparadigma erst seit kurzem entkräftet wird. Innovativ ist die analytische Verbindung von narrativen wie generischen Elementen auf narratologischer Grundlage (Garel) genauso wie die Konstitution generischer Ambiguität (Tandareis) oder die Transgression arthurischen Erzählens (Meleranz).

Zudrell legt eine Arbeit vor, die nicht nur die germanistische Mediävistik beschäftigen dürfte. Obgleich nicht explizit, so rückt sie doch Konstellationen ins Blickfeld, die mediale Dimensionen haben. Denn sie verbindet – wie vermehrt gefordert (z.B. von Ryan 2013, Grüne 2014) – die Geschichte der Narratologie mit der Historizität narrativer Artefakte und erprobt diese Verbindung an einem Textkorpus mit analytischem Fokus. Von weiterem systematischen Interesse wären Anschlüsse des vorgestellten Modells an die narratologische Diskussion um so genannte horizontale Metalepsen gerade in generischen Zusammenhängen: so etwa, wenn Keie als »das charmante Schandmaul der Artusgesellschaft« (S. 220) zum textübergreifenden Prüfstein der Gattung wird und gleichzeitig die Grenzen der medienübergreifenden Figurentypen markiert (vgl. S. 65). Dass Narratologie eben kein typologisierendes Schubladendenken in sich verselbstständigenden ahistorischen Kategorien ist, sondern die Basis für historisch fundierte Interpretationen sein kann, zeigt dieses Buch, dem eine grosse Resonanz zu wünschen ist.

*Sebastian Meixner*

## Publikationen

### »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen«

/ Chronos / Zürich

#### MW 36

*Hugo Münsterberg*

#### **Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino**

Revidierte und erweiterte Ausgabe, hg. von Jörg Schweinitz

(2021)

#### MW 38

*Stefan Geyer*

#### **Die Unterwerfung der Zeichen**

Zur »Konstitution« von Herrschaftsrecht durch das Krönungszeremoniell  
im späten Mittelalter

(2020)

#### MW 41

*Daniela Schulte*

#### **Die zerstörte Stadt**

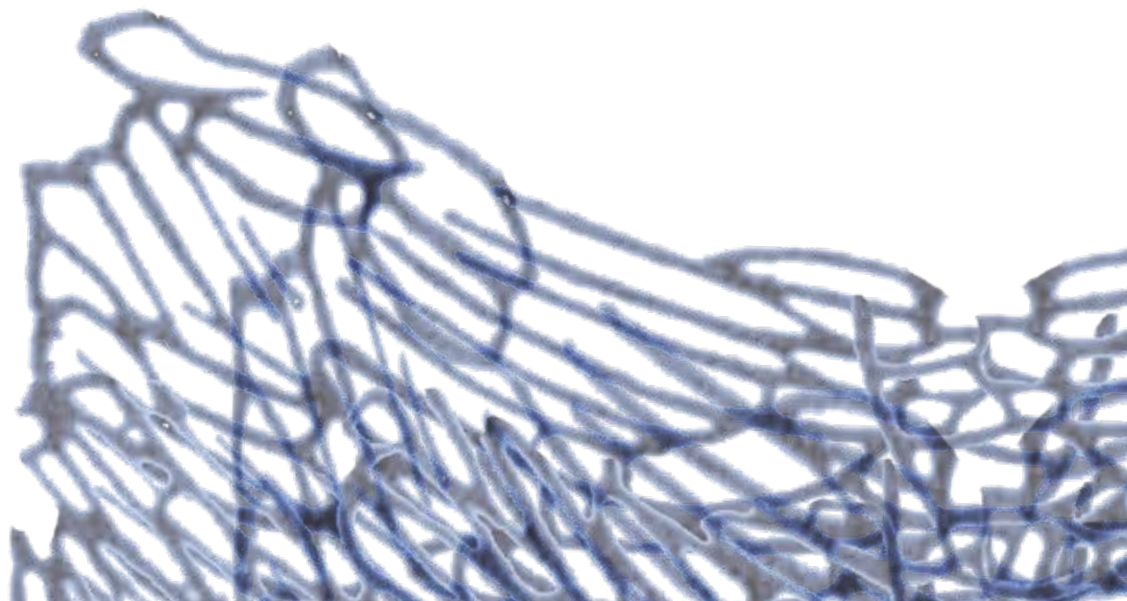
Katastrophen in den schweizerischen Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts

(2020)

### **Blog** »medioscope«

Unter dem Titel »medioscope« hat das ZHM – in Zusammenarbeit mit dem Bereich  
»Digitale Lehre und Forschung«, Philosophische Fakultät der Universität Zürich – einen Blog  
mit Beobachtungen zu Medialem gestartet.

Blog-Beiträge bitte an Raoul DuBois, M.A. (raoul.dubois@uzh.ch).





## Veranstaltungen

- Workshops** 30. Oktober, Universität Zürich, Zoom-Veranstaltung  
**Workshop ›Medialität urbaner Erinnerung‹**  
*Prof. Dr. Hans-Georg von Arburg / Prof. Dr. Martina Stercken*
27. November, Universität Zürich, Zoom-Veranstaltung  
**Workshop ›Medialität und Staunen‹**  
*Prof. Dr. Mireille Schnyder / Dr. Daniela Hahn*
- 14./15. Dezember, Universität Zürich, Zoom-Veranstaltung  
**Workshop ›Mystik und Legende. Mediologische Perspektiven‹**  
*Dr. Daniela Fuhrmann / Thomas Müller M.A.*

> Weitere Veranstaltungen: [www.zhm.uzh.ch](http://www.zhm.uzh.ch)

